

POZIȚIONĂRI

Georges Pitoëff, care a murit de curând, lăsând nu numai în Franța, dar în toată Europa un nume de mare actor (lucru cu atât mai remarcabil, cu cât fama lui n-a fost ajutată de cinematograful: cred că n-a jucat în nici un film), a fost în realitate un actor lipsit de resurse. Dacă n-ar fi primejdia unui prea ieftin paradox, s-ar putea spune că Pitoëff nu avea aptitudinile de scenă. Vocea lui era surdă, stinsă, lipsită total de căldură. Avea o privire fixă, rece, care nu știa să râdă și nici să plângă. Gesturile îi erau seci, aspre, fără elan. Totul era crispat în jocul lui. Totul părea că vine din cap. Nimic nu era direct, viguros, năvalnic, biruitor. Era, cum se zice, un actor fără temperament.

Formula e puțin trivială, dar ea rezumă tot.

În orice carieră de mare actor (și, când spun „mare actor”, mă gândesc la cei mai mari, la cei care au copleșit mulțimile și au marcat cu numele lor epoci de teatru: Sarah Bernard, Eleonora Duse, Alexander Moissi) este o anumită forță obscură, incontrollabilă, viscerală. Ea nu are nimic de-a face cu inteligența, cu dicțiunea, cu „stilul”. Este o anumită căldură animală, o anumită flacără intimă.

Georges Pitoëff a fost un actor rece. Cu figura lui de var, cu gesturile lui sacadate, cu glasul lui de afon, era ca un instrument căruia îi lipsesc unele coarde. Un astfel de instrument nu transmite mai departe, nu poate să transmită mai departe emoția interpretului, oricât de adâncă ar fi ea, oricât de complexă.

A fost un actor nedăruit.

Se întâmplă – în teatru ca și în toate celelalte arte – ca mari spirite creatoare să nu se poată realiza deplin, pentru că nu găsec mijloace de expresie pe măsura lor.

Este un dezacord tragic între ceea ce un spirit excepțional poate vedea, înțelege și năzui, și ceea ce resursele fizice de expresie, de care dispune, îi permit să spună.

Actul creator de artă nu este numai de ordine spirituală. El întâlnește rezistența materiei – și poate avea nenorocul de a fi răpus în fața ei.

Cred că e într-adevăr vorba de noroc și nenoroc.

Facilitatea de expresie (pe care ne-am obișnuit să o disprețuim) este în fond un noroc. Sunt oameni care găsec cu ușurință, fără zburcăm, în mod natural, lucrurile pe care le caută și uneori chiar cele pe care nu le caută. Ele vin singure, cu generozitatea inconștientă a fericirii, a abundenței, a fecundității.

Delacroix e un pictor bogat. Paleta lui este plină de culori vii, puternice, somptuoase. Cele mai baroce teme, cele mai greoaie gânduri devin luminoase, într-un material plastic atât de fecund.

În schimb, Ingres este un pictor sărac. Culoarea nu-l ajută. E o culoare rece, monotonă, incapabilă să treacă de anumite limite.

Și poate Ingres nu este exemplul cel mai bun. Sărăcia lui de culoare răspunde în definitiv unei sensibilități moderate. Dar să ne gândim la cazul Toulouse-Lautrec. Aici sărăcia de culoare devine dramatică. Simți că ea paralizază un artist care gândește, vede și simte lucrurile cele mai cutezătoare, dar nu le poate exprima decât pe jumătate, în culori de intensitate redusă. E un adevărat baraj ridicat în fața unei veleități de geniu, pe care totul o justifică, dar n-o ajută.

Același lucru se poate întâmpla în muzică. Ceea ce în pictură e bogăția de culoare, în muzică este bogăția melodică. Sunt compozitori în a căror operă melodia crește cu spontaneitate, cu expansiune. Sunt alții însă, cărora acest dar le este refuzat. Înțeleg foarte bine admirația, poate exagerată, a lui Stravinski pentru Ceaiikovski. Stravinski este un compozitor diabolic de inteligent, animat de visuri și tentative excepționale, dar condamnat să lucreze cu un material arid, aspru, fără viață. Ceaiikovski reprezintă pentru el nostalgia facilității, paradisul bogățiilor

Notă despre un actor

naturale. În același sens, exemplul lui Maurice Ravel e tipic. Nimeni n-a cerut mai mult muzicii și cu nimeni muzica n-a fost mai avară. Când Ravel descoperă un motiv melodic, face din el lucruri năucitoare prin inteligență, prin rafinament, prin subtilitate. Dar, din nefericire, aceste descoperiri sunt rare și Ravel rămâne până la urmă un artist steril.

Există în artă, ca și în viață, săraci și bogați.

Victor Hugo este un latifundiar. Pe imensele lui ogoare pot crește buruieni, se pot prăpădi recolte, se pot năru bogății – totul se răscumpără însă și se reface prin abundență. Stéphane Mallarmé este un sărac. El trebuie să lupte cu fiecare centimetru de teren și să obțină florile ultime ale acestui pământ zgârcit, care îi este măsurat, fără milă măsurat.

Chinurile creației sunt mari, dar și mai mari sunt chinurile sterilității.

Există în artă o familie de spirite neliniștite, care trăiesc lucid drama teribilă a nerealizării. E o suferință care vine din conștiința obiectivelor extreme de atins și în același timp din dureroasa conștiință a limitelor.

*

Georges Pitoëff făcea parte din această familie de spirite. Era interesant la el distanța dintre gândul cutezător și resursele fizice insuficiente. O voință actoricească demonică în luptă cu o absurdă sărăcie expresivă.

Poate că năcăierii drama nerealizării nu ia forme mai paralizante decât în teatru. Gândiți-vă la tot ce se poate pierde, ca intensitate emoțională, ca inteligență și intuiție actoricească, în ceea ce se numește cu o formulă obișnuită un „fizic inapt pentru teatru”.

Formula poate că este exagerată pentru Pitoëff. „Fizicul” lui nu era cu desăvârșire neteatal. Era însă insuficient în raport cu gândul nemăsurat pe care îl servea.

Era ceva de „mască” în figura acestui om. Orbitale erau adânci, privirea sticloasă. Această primă impresie era agravată de glasul lui stins și de gesturile automate.

Pitoëff era făcut pentru rolurile de fantomă. Poate de aceea a avut o atât de stăruitoare preferință pentru teatrul lui Pirandello. Găsea acolo personaje fantomatice, spectre, fanteze. Lipsa lor de realitate se acorda cu tot ce era ireal, abstract, descârnat, scheletic în el.

Pitoëff era un actor fals. Totul era fals în el: grimasă, voce, gest. Tocmai de aceea reușea atât de bine în piesele lui Pirandello, în care unele din aparițiile lui sunt de neuitat. Dar Pirandello nu face parte din marile repertorii de dramă. Acest mare repertoriu îi era interzis lui Pitoëff. Când a încercat să joace Shakespeare, când a îndrăznit să-l joace pe Romeo, căderea a fost dezastruoasă. De altfel toată cariera lui Pitoëff e plină de căderi și dezastru.

Era prea inteligent (una din cele mai neliniștite inteligențe din câte au fost în teatrul contemporan, unde sunt atâția proști robuști), prea inteligent, ca să nu-și cunoască limitele. Dar aceste limite – înăbușitoare pentru imaginația și ambițiile lui – voia să le spargă. Toată arta lui decurge din această înfruntare.

Era ceva disperat în jocul lui Pitoëff: omul acesta voia să sară dincolo de propria lui umbră.

Se înțelege, n-a reușit. Dar din această frământare, din acest chin al creației neîmplinite, rămânea un accent de suferință, care îi asigură lui Pitoëff un loc distinct în arta actorilor de azi.

A iubit teatrul, așa cum se iubește teatrul: cu fanatism, cu puțină nebulie.

De câte ori l-am văzut jucând, am avut impresia că delirează. Un delir curios, de om lucid, fără febră.

Pitoëff n-a găsit în teatru, și nici n-a căutat, liniște sau repaos. Teatrul este o artă devorantă sau, dacă nu, o vulgară industrie. Cine caută în teatru securitate și odihnă, îl trădează.

Pitoëff a jucat în săli mizerabile, în decoruri sordide, în fața unui public, pe care l-a sedus uneori, l-a iritat adesea și l-a neliniștit totdeauna.

De câte ori am fost la compania Pitoëff (la „Théâtre de l'Oeuvre”, la „Théâtre des Arts”) am avut o sfâșietoare impresie de sărăcie. Sala era de obicei goală sau populată cu bilete studentești și de favoare. Aveai impresia că ești într-o baracă prăpădită, care mâine va închide, va lichida sau va pleca mai departe.

Dar pe scenă era un iluminat! [...]

*

Într-o vreme în care regia își luase libertăți aberante față de literatura dramatică, într-o vreme în care textul piesei era considerat, într-un spectacol, drept un simplu accesoriu, de care regizorul putea dispune în modul cel mai arbitrar, Pitoëff a menținut în teatru cultul cuvântului scris. Regia lui a servit cuvântul, nu l-a subordonat.

Pitoëff nu a făcut nici regie spectaculoasă, nici regie revoluționară. Marile lui îndrăzneli au fost în repertoriu, nu în regie. A pus totdeauna în scenă cu un minim de mijloace tehnice, fără lux, fără ostentație, ba chiar cu anumite sărăcie, de multe ori melancolică. Regia lui a fost o regie de turneu: decoruri strict indispensabile, figurație redusă, lumini lipsite de fast.

Poate că nu putea altfel. Poate că era constrâns materialmente la această sobrietate, din care a făcut un stil și un crez. Fapt e că pe scena lui Pitoëff, înainte de a juca decorurile, reflectoarele și trâmbițele, jucau actorii, iar prin ei, *cuvântul*, principiu al teatrului, lege și rațiune de a fi ale teatrului.

Pitoëff a crezut în ceea ce a jucat.

Era un actor care a avut un nesfârșit respect, un pătimaș respect pentru gândire. Rus fiind, cu o mentalitate ibseniană, întârziat ibseniană, a avut marota teatrului de idei. Era poate în acest lucru oarece naivitate intelectuală.

Îi plăceau piesele „neplăcute”, ca să întrebuițăm termenul lui Shaw. Îi plăceau Ibsen, Shaw, Pirandello. Avea o înclinare specială spre o literatură de teatru amară, sfidătoare, aspră, puțin „tezistă”. Cred că acest tezism l-a înșelat adesea. Cel puțin în cazul lui Bruckner, pe care l-a crezut un mare autor, datorită unor false adâncimi.

Ceea ce este însă sigur, e că Pitoëff n-a primit niciodată în casa lui nici una din acele piese agreabile, amuzante, confortabile și stupide, de care e plin teatrul franțuzesc și pe care le semnează cu spirit, poate chiar cu talent, dar fără credință în artă, d-nii Birabeau, Marchand, Deval și încă o sută de autori de același gen.

Pitoëff a jucat un repertoriu neconformist, sarcastic, iritant, nepopular. Ultima piesă în care l-am văzut (octombrie 1937) a fost în acest sens tipică. Era o comedie-pamflet a scriitorului englez I.B. Priestley. Nu-i țin minte titlul original, dar în traducerea franceză se numea, cam ciudat și în orice caz, nu prea atrăgător pentru un afiș, *Des abeilles sur le pont supérieur*. Erau două acte de șarjă politică, amară, descurajată, scrise cu vervă, dar parca prea demonstrativ. Totul era plin de excelente intenții, dar nerealizat dramatic. N-a avut succes și nu putea avea succes. Dar Pitoëff avea convingerea că servește ceva, o idee, un gând, o năzuință superioară, jucând o astfel de piesă.

Teatrul pentru el era posibilitatea de a le vorbi oamenilor despre destinul omenesc.

(„Revista Fundațiilor Regale”, decembrie 1939)

Dirijorul Ernst Ansermet

Am impresia că publicul care aplauda ieri seară la Ateneul Român pe Ernst Ansermet, după ce dirijase un admirabil program simfonic, nu omagia doar un mare dirijor, dar totodată un tip de artist, helas!, din ce în ce mai rar în Europa noastră, sfâșiată de cele mai aprige dispute „ideologice”.

Ansermet ne face să ne gândim la unul dintre compatrioții săi, excelentul poet al prozei C.F. Ramuz, care păstrează o puternică amprentă a pământului natal, rămânând una dintre cele mai pure conștiințe europene ale orei de față.

E curios să băgăm de seamă cum Elveția romandă, această țară atât de placidă, de o seninătate ce pare uneori insensibilitate și al cărei calm poate părea, din când în când, un pic apăsător, a transmis Franței și Europei anumite mesaje care mențin, cu surprinzătoare vivacitate, simțul ascuțit al aceluși spirit european, prea des considerat de unii epuizat.

Chiar printre cei mai tineri intelectuali de astăzi, printre acei care, în loc să militeze într-o tabără sau alta, se străduiesc să înțeleagă drama teribilă a vremurilor noastre și să-i găsească o soluție pe alt plan decât acela, cu totul fals, al politicii – elvețienii, mai ales cei din zona romandă, ies în evidență deosebit. Nu știu, de pildă, dacă e de ajuns de cunoscută la noi activitatea junelui scriitor elvețian Denis de Rougemont. Trăiește în Franța, dar orizontul lui depășește sensibil

perspectiva strict franceză asupra lucrurilor. După ce a publicat, în 1936, emoționantul *Jurnal al unui intelectual șomer*, dă la iveală acum un *Jurnal german*, rezultatul șederii mai îndelungi dincolo de Rhin. Ambele cărți au meritul, devenit foarte rar, de a judeca frământările confuze ale epocii actuale fără nici o prejudecată politică, de a le percepe cu extremă profunzime și cu o înțelegere proprie asupra libertății morale.

Prezența lui Ansermet printre noi ne îndeamnă a medita, cu un sentiment uman de mândrie, la această fericită categorie de spirite independente, care nu sunt aservite nici unui partid, care își asumă dificila și nobila sarcină de a pune personalitatea lor la adăpost de orice înșelătoare pasiune, ca să-și rezerve, astfel, dreptul de a judeca și deplina facultate de înțelegere.

Câtă exemplaritate în comportamentul domnului Ansermet!

N-a pierdut niciodată contactul cu țara natală dar a străbătut lumea, ducând pretutindeni imboldul animatorului, consolidat prin gândire și entuziasm. Chiar astăzi, din cetatea Genevei, unde conduce una dintre cele mai bune orchestre europene, el păstrează un contact viu cu toate centrele simfonice ale continentului nostru. În domeniul muzicii, el este cu adevărat european. Unul dintre cei din urmă, pe care îi mai avem.

(„L'Indépendance Roumaine”, sâmbătă, 4 februarie 1939)

Tentativele întreprinse de Societatea Festivalului din Salzburg pe lângă d. Arturo Toscanini, cu scopul de a obține concursul său, pentru viitoarea stagiune muzicală, au eșuat. Marele muzician nu va mai dirija concertele libere care au loc anual în cetatea lui Mozart. Decizia este definitivă și nici un argument n-a fost de ajuns de puternic ca să o zdruncine. Abia dacă mai e nevoie să observăm cât de mult va fi resimțită această absență.

Toscanini este sufletul festivalului; i-a fost animator și director spiritual. Întregul program, toată truda și mai ales atmosfera morală în ansamblu, în care se desfășura festivalul, poartă amprenta lui. Cu greu se poate imagina Salzburg-ul abandonat de Toscanini; este un Salzburg deșert, un Salzburg neîmplinit.

Se știe că plecarea aceasta n-are o semnificație strict artistică. Nu din rațiuni muzicale refuză marele șef de orchestră să revină în Austria spre a-și relua însărcinările vechi.

Nu s-a sfiit să declare că hotărârea luată este urmarea acordului intervenit la Berchtesgaden și e determinată numai de noile circumstanțe politice.

Toscanini, care și-a abandonat cândva propria țară – pentru că el nu putea trăi și activa sub regim fascist – acest Toscanini care, ceva mai târziu și din motive similare, părăsea Bayreuth-ul celui de-al treilea Reich, se vede acum obligat să părăsească Salzburg-ul noii Austrii. Nu face decât să păstreze o atitudine deseori afirmată – o atitudine fermă care exclude orice posibilitate de a colabora în ambianța dictaturii.

Este asta o simplă atitudine politică? Și dacă da, are dreptul un artist să manifeste asemenea atitudine? Are el dreptul să-și subordoneze activitatea altor criterii decât celor specifice artei?

Nu se poate nega oarecare intoleranță în gestul lui Toscanini. Dar această intoleranță – sau, ca să fiu mai exact, această intransigență – poate nu este decât un mod de a proteja arta și spiritul.

Așadar, el acționează constant ca artist când protestează împotriva tuturor atingerilor aduse libertății morale a omului, iar dacă protestul său nu se mulțumește a fi doar o vagă declarație verbală, ci se traduce permanent printr-un gest, printr-un exemplu, nu e atât pentru a combate, cât pentru a apăra.

Salzburg-ul era, până în acest an, o mică patrie a spiritului european. Oraș al lui Mozart, oraș al muzicii, păstrează străvechi tradiții de libertate. A pierde sentimentul acestei libertăți înseamnă pentru Toscanini a pierde însuși sentimentul muzicii.

(„L'Indépendance Roumaine”, miercuri, 9 martie 1938)

Salzburg abandonat